

Ernest HAREUX

---

Le Mélange

DES COULEURS

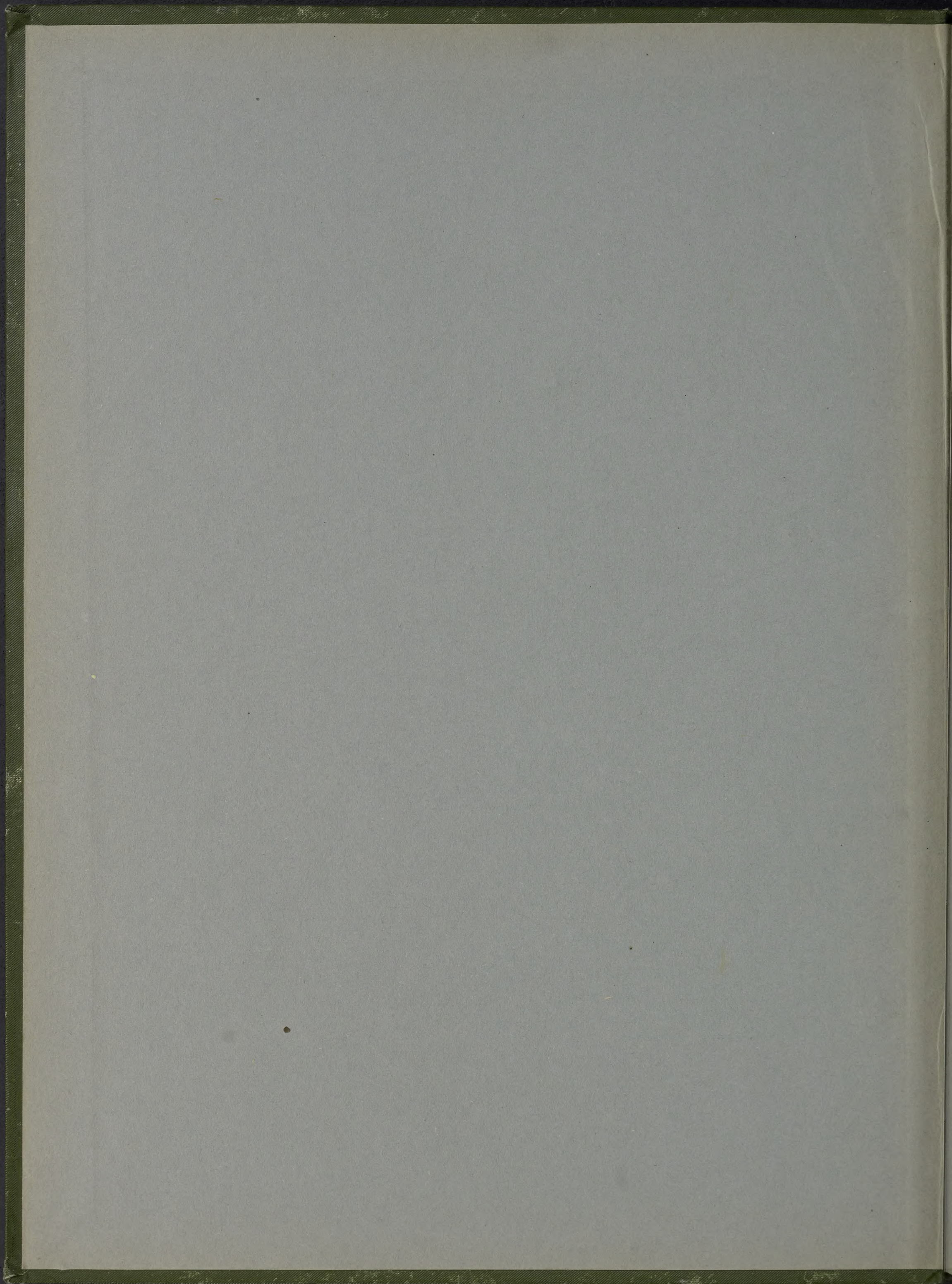


Enseigné par l'Exemple

---

H. LAURENS, ÉDITEUR

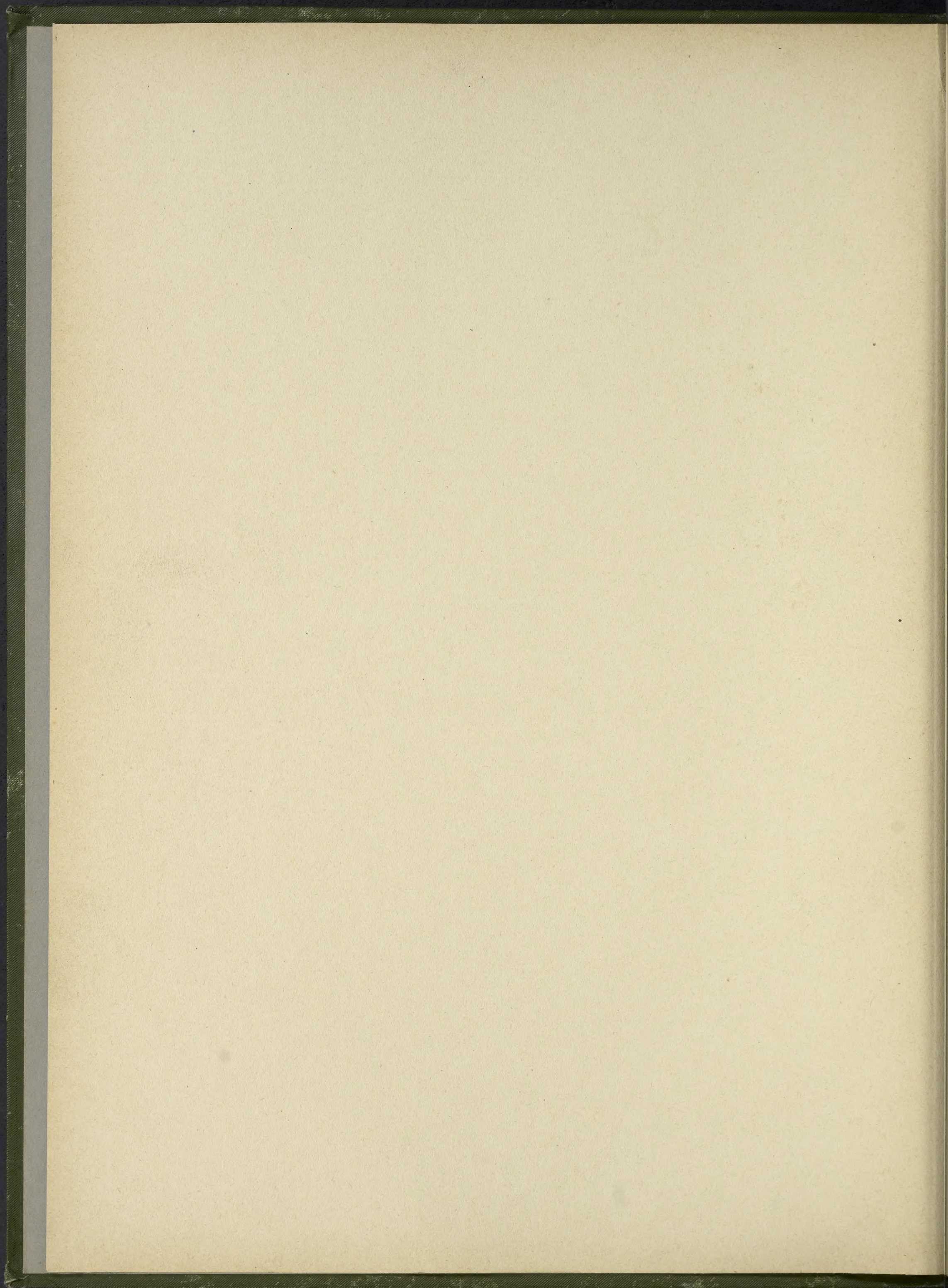














PREMIÈRES ÉTUDES DE PEINTURE A L'HUILE

---

LE MÉLANGE  
DES COULEURS

Enseigné par l'Exemple

PAR

Ernest HAREUX

---

QUATORZE PLANCHES EN COULEURS

---

*Leçons données sur les fac-similés des œuvres et des palettes*

Orangé — Bleu — Jaune  
Violet — Rouge — Vert — Blanc

PARIS

LIBRAIRIE RENOUARD — H. LAURENS, ÉDITEUR

6, RUE DE TOURNON, 6

---



2411100 2510



## AVANT-PROPOS

---

*A mon ami Gilbert.*

*Après tant de volumes publiés pour vulgariser les procédés employés dans l'art de la peinture à l'huile, il manquait encore un ouvrage conçu sérieusement et qui indique d'une manière claire, précise et détaillée, comment on doit mélanger les couleurs pour obtenir la composition de tous les tons. C'est pour combler cette lacune, si souvent déplorée par les débutants, que nous présentons ce travail.*

*Oralement ou par lettres, les professeurs, les élèves et les amateurs en reviennent sans cesse à cette question si délicate du mélange des couleurs. Ils ne savent par quels procédés on obtient ces tons des lointains qui forment les fonds d'un paysage; ils se plaignent de la difficulté qu'ils éprouvent à peindre la perspective aérienne pour faire circuler l'air dans leurs études; ils nous confient leur impuissance à donner de l'éclat aux tons clairs.*

*Nous recevons chaque jour semblables demandes, et nous savons en effet combien le débutant se trouve embarrassé quand il tient sa palette; il voit généralement bien les tons, mais il ne sait quelles sont les couleurs dont le mélange lui permettra de les reproduire; car il n'en trouve aucune qui soit exactement identique à celles que lui présente le modèle ou la nature.*

*C'est pour lui faciliter la recherche du ton juste, que nous avons composé ces études sur le mélange des couleurs et nous sommes convaincu que nos planches seront suffisantes pour donner la clef de toutes les combinaisons.*

*Nous ne donnons pas ce travail pour une œuvre d'art. C'est une suite de conversations où le débutant trouvera des conseils et des exemples, rien de plus.*

*La peinture est l'expression d'un sentiment, la formule d'un état d'âme qui se manifeste par la couleur et le dessin, au lieu de s'exprimer par le vers ou la prose. Il faut donc que l'artiste ait toute sa liberté d'action pour peindre habilement, qu'il puisse donner carrière à sa verve et laisser courir sa brosse comme le littérateur laisse aller sa plume presque inconsciemment, quand il construit la phrase. Cette liberté nous est forcément interdite dans ce travail.*



## AVANT-PROPOS

*Forcé de tout expliquer, depuis la manière de composer le ton de chaque touche, jusqu'au moyen de la poser dans tel ou tel sens, nous nous sommes trouvé, pour ainsi dire, dans l'obligation de peindre d'une main et d'écrire de l'autre, de nous observer nous-même et d'enregistrer notre moindre geste, pour en faire profiter notre lecteur. On conviendra que cette situation alourdit forcément l'exécution, puisque tout l'imprévu, toute la grâce du pinceau se trouvent supprimés de parti pris. Nous nous sommes résigné volontairement à bannir l'adresse, le charme des coups de brosses heureux et les touches habiles ou spirituelles qui amusent l'œil, pour être uniquement exact. Nous avons pensé que voulant être utile aux personnes qui désirent réellement apprendre quelque chose en consultant cet ouvrage, il fallait avant tout être exact, positif, mathématique. Or, une telle donnée est contraire à l'art, qui ne vit que par la grâce et la liberté d'allure qui doit laisser aux amateurs l'illusion que l'artiste exécute en se jouant des difficultés.*

*Nous avons dû faire taire notre amour-propre d'artiste et nous avons tenu uniquement à montrer un résultat acquis que chacun puisse obtenir facilement.*

*Le débutant pourra donc, après avoir copié la planche de son choix, prendre la nature pour modèle en se guidant sur les indications que nous avons données pour composer chaque ton et il trouvera alors des colorations bien supérieures à celles que montrent incomplètement nos planches.*

*Le soin, la patience, le bon goût de chacun feront certainement surpasser, au point de vue artistique, ces modestes études et nous nous trouverons suffisamment récompensé de nos peines si, par nos renseignements, nous avons abrégé les recherches difficiles du commencement et contribué à donner aux jeunes artistes l'envie de pratiquer un art si captivant, même quand on n'y réussit qu'à demi.*

E. H.

Le peu de place dont nous disposons pour notre texte nous a contraint à laisser de côté de nombreux et utiles détails, mais on les trouvera dans notre ouvrage : *Cours complet de Peinture à l'Huile* (H. LAURENS, éditeur.)

---



# Étude des tons orangés

---

## ORANGES ET VASE DE CUIVRE

---

### Manière de procéder pour copier la planche

C'est par le vase que l'élève devra commencer la copie de cette étude. Il ne s'occupera donc d'abord que des tons nécessaires pour reproduire ce vase. Il placera ces tons très régulièrement de 1 à 12 sur le second rang de la palette, sans se préoccuper des autres pour le moment. Il faudra peindre le vase comme s'il devait composer le tableau à lui seul, sans être accompagné d'aucun accessoire. En effet, quand on copie, et contrairement à ce que nous recommanderions s'il s'agissait d'une étude d'après nature, il n'y a pas lieu de penser à l'ensemble ; ici tout est simplifié pour l'usage des débutants ; nous étudions, nous ne peignons pas un tableau ; ce ne sont pas même des gammes que nous voulons faire exécuter, nous apprenons à poser les doigts sur le clavier ; le reste viendra en temps utile.

Quand on a l'habitude de peindre, on commence par attaquer le morceau que l'on préfère, il n'y a pas de règle absolue à cet égard, chacun commence comme il veut. Commençons donc par la partie la plus importante du vase ; voici ce qu'il convient de faire :

Prenez le ton local n° 1 et placez-le aux parties correspondantes à la planche qui sert de modèle. Cela fait, peignez les ombres avec le ton n° 2, et renforcez-les par un repiqué plus foncé avec le n° 3.

Les ombres ainsi préparées se terminent par l'adjonction du clair-obscur, qui est un reflet chaud éclairant les ombres. Le clair-obscur est très varié de couleur ;



## ÉTUDE DES TONS ORANGÉS

on pourra l'éclaircir, le réchauffer ou le refroidir à volonté, selon la place qu'il occupe, mais le n° 4 restera la base principale du ton.

Le n° 5 est un autre ton de reflet dont on trouvera aisément la place dans l'ombre.

Les tons foncés étant placés, il convient de poser le n° 6 qui est un ton gris placé près des lumières, se mêlant au ton local et le reliant avec la lumière. Ce ton gris est indispensable pour accentuer le ton chaud et brillant de la lumière ; on sait qu'un ton gris colore une lumière bien plus qu'un ton foncé, parce que, dans la lumière, il ne doit y avoir que de la lumière ; on remarquera donc qu'il n'y a jamais de noir près d'une lumière sans qu'il y ait, entre les deux, un ton gris qui les unisse et aide au rayonnement.

Le ton n° 7 est également un gris clair très utile au peintre ; c'est celui qui rendra les parties creuses encrassées par la poussière et où la main de la récurveuse ne peut atteindre.

Le ton n° 8 est celui de la lumière locale.

Le n° 9 est un ton de lumière plus vif que le précédent ; enfin le n° 10 est la lumière la plus intense du vase.

Le n° 11 est un ton très rouge donné par le reflet des oranges dans le poli du cuivre ; c'est un détail pittoresque, qui relèvera singulièrement notre étude.

Le n° 12 est un ton gris qui demeure invisible dans l'ensemble de l'étude, quoique son rôle y soit très important ; c'est lui qui relie le fond et estompe la sécheresse des contours ; il apparaît surtout indispensable sur le côté clair et sur le couvercle du vase.

Si, comme nous l'avons conseillé déjà, l'élève, ayant copié cette planche, recommençait une étude semblable en disposant des objets pour les peindre d'après nature ; il devrait placer derrière les objets un fond clair, en piquant sur le mur, une feuille de papier, une étoffe blanche, ou une toile apprêtée en gris clair.

Le ton n° 13 est celui de la lumière générale des oranges ; tous ces fruits n'étant pas semblables de couleur, il suffira d'ajouter au ton de lumière, soit du jaune de cadmium n° 2, soit de la mine orange ou du cadmium n° 3 : le bon goût de l'élève suppléera à ce que nous omettons ici. Le ton n° 14 est celui d'une autre lumière des oranges ; il sert à varier les nuances.

Le n° 15 est le ton local, celui que l'on nomme aussi la demi-teinte ; on peut





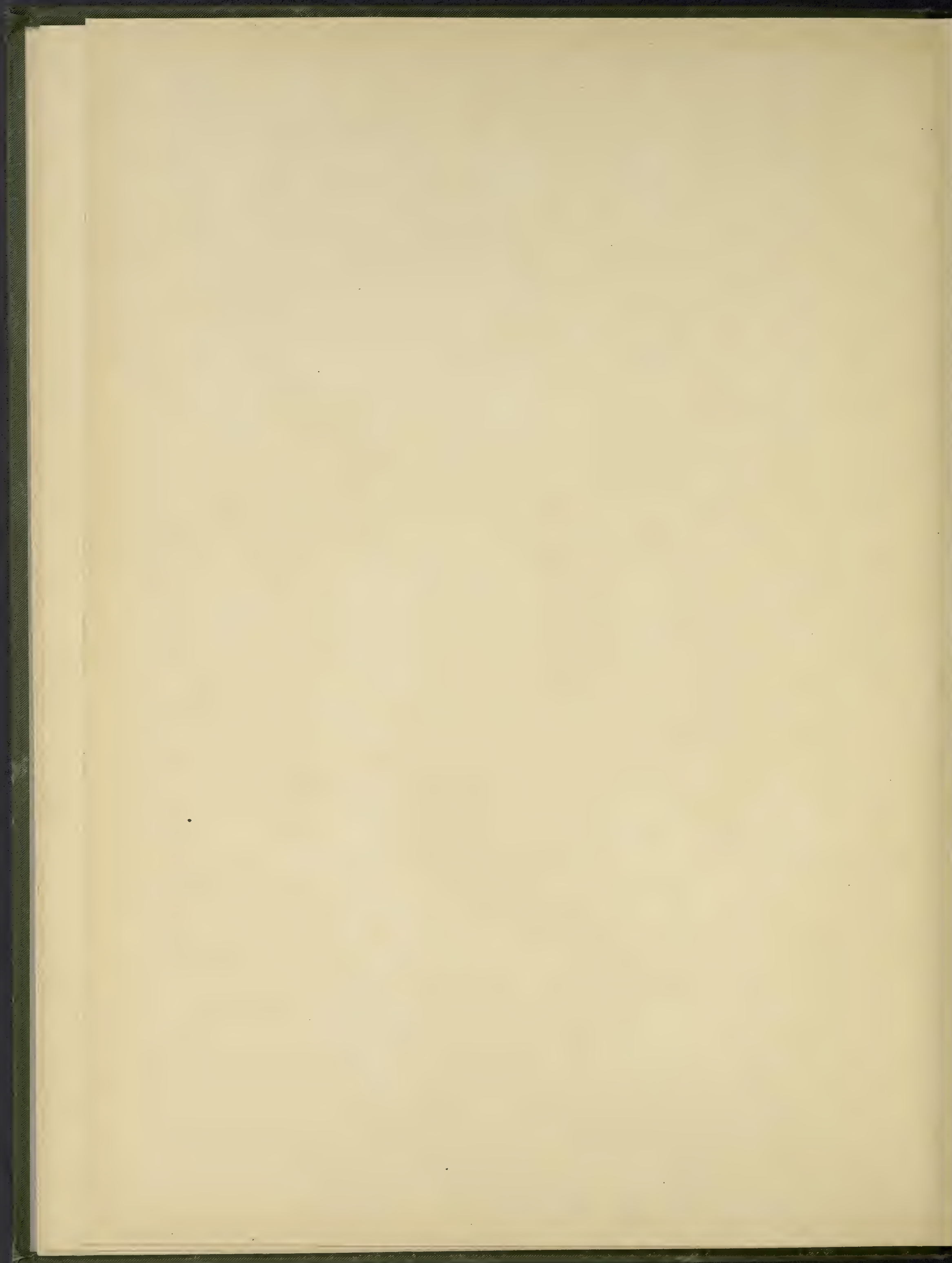














## ÉTUDE DES TONS ORANGÉS

commencer par poser ce ton et continuer en peignant les ombres ; mais généralement c'est par le ton de l'ombre que l'on commence.

Le n° 16 peut donc être placé avant ou après la demi-teinte, pourvu qu'ils se fondent l'un avec l'autre, ce qui est le point essentiel.

Le n° 17 est un ton d'ombre plus foncé et plus rouge que l'on ajoute ensuite pour colorer l'ombre et pour obtenir le modelé.

Le n° 18 est le ton du clair-obscur.

Le n° 19 est le ton très clair que l'on nomme « *le luisant* », c'est le grand clair formé par la lumière miroitante sur la partie polie de la pulpe ; cette note est indispensable pour faire tourner et modeler l'orange.

Le n° 20 est un ton vert très clair.

Le n° 21 est le ton local vert ; ces deux tons servent à peindre la petite note que l'on remarque sur toutes les oranges ; c'est la partie restante du pédoncule qui attache le fruit à la branche.

Le n° 22 est le ton foncé formé par l'ombre portée des oranges sur la table ; pour obtenir plus d'effet on compose ce ton un peu en dessous de sa valeur et l'on ajoute ensuite une touche de même ton, mais plus foncé. Cette dernière touche, que l'on nomme *repiqué* de l'ombre, se place très près de l'orange afin de la détacher de la table ; pour qu'elle fasse bon effet elle doit être très fondue dans l'ombre générale<sup>1</sup>.

---

## Composition des Tons et mélange des Couleurs

1. *Ton local de l'ombre du vase* : Blanc, ocre rouge, bleu d'outremer n° 1.
2. *Ton d'ombre* : Blanc, laque ordinaire, noir d'ivoire, bleu d'outremer.
3. *Ton du repiqué de l'ombre* : Blanc, vert émeraude, bleu d'outremer, laque ordinaire.
4. *Clair-obscur* : Blanc, terre de Sienne brûlée, laque ordinaire, noir d'ivoire.
5. *Clair-obscur (plus froid)* : Blanc, terre de Sienne brûlée, mine orange, laque, noir d'ivoire.

<sup>1</sup> Voir dans notre **Cours complet de Peinture à l'huile**, *Natures mortes*, page 57, nos conseils pour peindre un cuivre ou une orange.



## ÉTUDE DES TONS ORANGÉS

6. *Ton gris placé près des lumières* : Blanc, vert émeraude, laque ordinaire, bleu d'outremer.
  7. *Ton gris clair poussiéreux* : Blanc, vert émeraude, violet de cobalt.
  8. *Ton local de la lumière* : Blanc de zinc, mine orange, cadmium n° 3, terre de Sienne brûlée.
  9. *Grande lumière* : Blanc de zinc, cadmium n° 3, mine orange.
  10. *Extrême lumière* : Blanc de zinc, cadmium n° 3, mine orange, plus de blanc que dans le 9.
  11. *Ton du reflet des oranges dans le cuivre* : Mine orange, terre de Sienne brûlée, cadmium n° 3.
  12. *Ton du reflet du fond* : Blanc, laque ordinaire, vert émeraude, ocre rouge.
  13. *Grande lumière des oranges* : Blanc de zinc, mine orange, cadmium n° 3.
  14. *Autre lumière des oranges* : Blanc de zinc, cadmium n° 2, cadmium n° 3.
  15. *Demi-teinte* : Blanc de zinc, terre de Sienne naturelle, ocre rouge, cadmium n° 3.
  16. *Ton d'ombre des oranges* : Blanc, terre de Sienne naturelle, terre d'ombre brûlée, ocre rouge.
  17. *Ton rouge pour accentuer les ombres* : Terre de Sienne brûlée, bleu d'outremer.
  18. *Clair-obscur* : Mine orange, terre de Sienne brûlée.
  19. *Ton luisant des oranges* : Blanc de zinc, mine orange.
  20. *Ton vert* : Blanc, vert émeraude, cadmium n° 2.
  21. *Vert foncé* : Blanc, noir d'ivoire, vert émeraude.
  22. *Ton d'ombre sous les oranges* : Blanc, laque ordinaire, bleu d'outremer, noir d'ivoire.
-



# Étude des tons bleus

---

## ARA DU BRÉSIL, PERCHÉ SUR UN VASE DE SÈVRES

---

### Manière de procéder pour copier la planche

Lorsqu'on aura très correctement dessiné toute la planche, c'est par l'oiseau que l'on commencera à peindre. La tête de l'Ara offre une variété de tons très récréatifs à chercher et qui demandent aussi beaucoup de soin et d'attention, si l'on veut les placer sans les altérer. Les tons blancs de la tête, les tons gris foncés du bec doivent être placés en premier, ils sont fournis par les tons numéros 10, 11, 12, 13, 14; en peignant d'abord ces tons clairs et frais on peut être certain de les obtenir très justement, tandis que si l'on venait les placer après les tons bleus et jaunes du plumage, on aurait beaucoup plus de peine à obtenir leur éclat<sup>1</sup>.

En ce qui concerne « le mélange des couleurs », on doit obtenir toutes les colorations de l'oiseau avec les tons décrits de 1 à 16; toutefois il sera loisible d'ajouter, où bon semblera, quelques touches plus vives avec les couleurs mères. Nous ferons aussi observer au commençant que l'on obtient différentes colorations avec le même ton, selon qu'on l'emploie en frottis, en demi-pâte ou en épaisseur.

Pour l'exécution du vase bleu, voici ce qu'il convient de faire : on commence par frotter du bleu d'outremer sur toutes les parties bleues en ayant soin de réserver les parties violettes occasionnées par les reflets de la table et les parties très claires où frappe la lumière. Si la toile est apprêtée en gris clair, comme le fond de cette planche, il suffira de frotter légèrement du bleu d'outremer pour

<sup>1</sup> Voir Cours complet de Peinture à l'huile, *Animaux*, page 72.



## ÉTUDE DES TONS BLEUS

obtenir le ton local du vase ; en peignant en demi-pâte, le bleu d'outremer donnera le ton foncé qui moire le vase et le nuance comme un marbre ; le ton le plus foncé se placera ensuite et le modelé sera obtenu ; ce ton est donné par le n° 17.

En général, les tons numérotés de 17 à 25 serviront à peindre le vase, mais on trouvera dans ceux qui précèdent beaucoup de tons très utiles, notamment le ton violet n° 6, dans lequel il suffira d'ajouter de la laque géranium, pour obtenir les tons violets du reflet de la table dans le corps et le pied du vase.

On pourrait obtenir le même résultat, en faisant cette copie, si l'on se servait d'une toile apprêtée d'un ton jaune ou d'une tonalité quelconque, mais cela donnerait beaucoup plus de peine, et, dans ce cas, il faudrait commencer par peindre le fond gris, puis, pour obtenir les tons bleus clairs du vase, il faudrait les peindre en pâte avec du blanc et du bleu de cobalt ; par ce moyen l'effet s'obtiendrait quand même, mais les bleus ne seraient pas transparents comme ceux qui sont obtenus par des frottis sur un fond clair et ils n'imiteraient pas aussi exactement le bleu de Sèvres qui est d'ailleurs lui-même obtenu par un procédé identique.

Si l'on a pris le soin de réserver la place des filets d'or sans y frotter du bleu, il sera facile de les peindre du premier coup en leur donnant tout leur éclat lumineux : on placera toujours le ton le plus foncé des ors, on y ajoutera les reflets et l'on terminera par les lumières que l'on pourra empâter *ad libitum*.

Le liquide le meilleur à employer pour l'exécution de cette étude est un mélange composé par trois parties égales, d'huile de lin, d'essence de térébenthine et de siccatif de Harlem.

Si les filets d'or n'ont pas été réservés sur la toile blanche, il sera nécessaire alors d'attendre que le bleu soit entièrement sec pour peindre les ors ; sans cette précaution le ton se salirait et il deviendrait impossible d'obtenir le brillant.

Le meilleur procédé est de réserver en blanc la place des filets, puis de les peindre en même temps que les bleus du vase ; en procédant ainsi, il est facile de retoucher avec du bleu pour corriger les maladresses d'exécution et l'on obtient ainsi un aspect agréable où l'artiste ne montre pas la peine qu'il a prise dans son travail. Les filets repeints quand les bleus sont secs sont beaucoup moins agréables, car ils ne font pas corps avec les bleus et on voit trop qu'ils ont été remis ensuite, c'est un défaut facile à éviter en suivant le conseil que nous venons de donner.

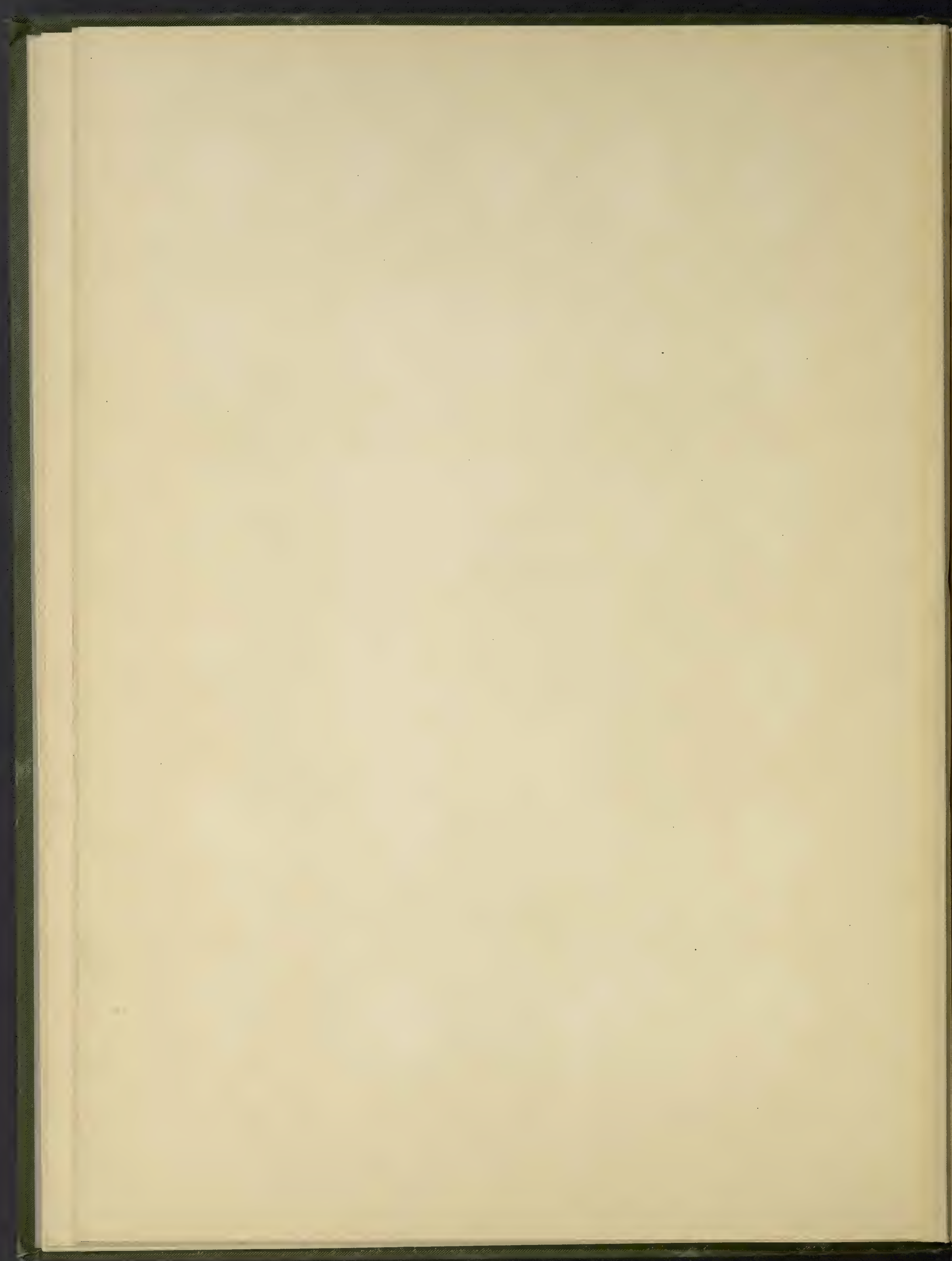
Pour peindre l'écrin, il suffit de frotter du bleu de cobalt pur dans l'intérieur du couvercle en réservant la place claire occasionnée par le brillant du satin ; cela





L. Harrier















## ÉTUDE DES TONS BLEUS

fait, on ajoute les tons violets foncés et les bleus et l'on termine par le grand clair. Les tons gris bleus du satin extérieur de l'écrin se peignent ensuite, ainsi que le velours bleu foncé où s'enfonce la bague et l'on finit par les tons brillants dont elle se compose, l'or et le diamant; ce dernier demande un clair très vif qui ne sera jamais trop empâté.

Nous n'avons pas dit qu'il était indispensable de peindre la table sur laquelle reposent les objets, avant d'exécuter le pied du vase et l'écrin, mais cela aura été compris par le lecteur, nous en avons la certitude; si cet ordre n'était pas suivi il deviendrait alors extrêmement difficile de peindre la table en observant le sens du bois, sans abîmer l'exécution des objets précédemment terminés.

Pour obtenir un ensemble qui tienne bien avec le fond, il est nécessaire que les bords, les contours de chaque objet se détachant sur le fond, participent du ton de ce fond en devenant plus gris à mesure qu'ils s'en approchent; en observant cette loi on donne de l'air, de la perspective et du relief à l'ensemble; nous ne saurions trop insister sur l'utilité de ce principe.

---

## Composition des Tons et mélange des couleurs

1. Vert émeraude, jaune indien, bleu d'outremer n° 1, terre de Sienne brûlée.
2. Blanc d'argent, vert Véronèse, jaune indien, jaune de cadmium citron.
3. Blanc d'argent, vert émeraude, vert Véronèse, jaune indien.
4. Blanc d'argent, bleu d'outremer n° 1, bleu de cobalt.
5. Blanc d'argent, vert Véronèse, bleu de cobalt.
6. Blanc d'argent, laque de garance foncée, bleu d'outremer n° 1.
7. Blanc d'argent (très peu), bleu d'outremer n° 1, laque de garance foncée.
8. Blanc de zinc, mine orange, laque de garance foncée.
9. Blanc de zinc, mine orange, laque de garance foncée (un peu plus de laque que dans le ton n° 8).
10. Blanc d'argent, ocre rouge, bleu de cobalt.
11. Blanc d'argent, noir d'ivoire, bleu de cobalt.
12. Blanc d'argent, terre d'ombre brûlée, vert Véronèse, noir d'ivoire.



## ÉTUDE DES TONS BLEUS

13. Terre d'ombre brûlée, noir d'ivoire, blanc d'argent.
  14. Blanc d'argent, bleu d'outremer n° 1, ocre rouge.
  15. Blanc de zinc, jaune de cadmium n° 2.
  16. Blanc de zinc, terre de Sienne naturelle, jaune de cadmium n° 2.
  17. Bleu de Prusse, laque de garance foncée.
  18. Bleu d'outremer, bleu de céruleum.
  19. Blanc d'argent, laque de garance foncée, laque géranium, bleu de cobalt.
  20. Bleu de cobalt, blanc d'argent.
  21. Terre d'ombre naturelle, terre de Sienne naturelle.
  22. Blanc d'argent, ocre jaune, vert émeraude.
  23. Blanc de zinc, mine orange, jaune de cadmium n° 2.
  24. Blanc d'argent, ocre jaune, ocre rouge, terre d'ombre naturelle.
  25. Blanc d'argent et mêmes couleurs que le n° 24, davantage de blanc et d'ocre jaune.
  26. Blanc de zinc, bleu céruleum, vert émeraude.
  27. Blanc d'argent, laque de garance foncée, bleu d'outremer n° 1, vert émeraude.
-



# Etude des tons jaunes

---

## CHRYSANTHÈMES DANS UN VASE

---

### Manière de procéder pour copier la planche

On devra commencer par reproduire, aussi exactement que possible, le dessin de cette planche. Quelques débutants seront peut-être tentés de le décalquer : c'est une méthode que nous ne saurions conseiller. Après avoir fixé le dessin par un trait d'encre de Chine, on doit commencer par masser les ombres des fleurs pour les mettre à l'effet.

Cette première préparation se fera au moyen d'un *glacis*<sup>1</sup> et l'on se servira uniquement du ton n° 1.

Le ton n° 2 donnera la note foncée des pétales dans l'ombre ; on l'emploiera pour les dessiner et les modeler ; le ton n° 3 servira à *repiquer* pour donner de la vigueur ; c'est le plus grand noir des ombres des fleurs.

Le n° 4 est le ton local de la lumière des fleurs ; on le réussira d'autant mieux qu'on emploiera moins de couleur afin de pouvoir remettre des lumières et des demi-teintes pendant que la couleur est fraîche.

Le n° 5 est un ton plus clair et moins transparent que le précédent ; il servira à dessiner, à modeler et à préparer les parties claires des fleurs.

Le n° 6 est plus clair encore ; il sert à donner de la variété aux colorations.

Le ton n° 7 est celui que l'on nomme le *grand clair*, il doit être placé avec sobriété pour donner beaucoup d'effet au modelé ; quelques touches posées adroitement, à l'aide d'un bon pinceau de martre, donneront de la grâce au dessin et du relief à l'ensemble.

<sup>1</sup> Voir Cours complet de Peinture à l'huile, *Fleurs, Fruits, etc.*, page 31.



## ÉTUDE DES TONS JAUNES

Ce qui précède s'applique surtout aux fleurs les plus élevées ; pour peindre le chrysanthème dont la tige cassée laisse tomber sa fleur sur le flacon, il faudra employer le ton n° 8 comme couleur locale, parce que l'ensemble de cette fleur est d'un ton jaune plus chaud, c'est-à-dire moins verdâtre que les autres.

Le n° 9 est un ton local avec lequel on peindra une grande partie de la bouteille, en remplissant l'intérieur du contour, sans s'occuper momentanément du modelé ; c'est ce que l'on nomme *coucher un ton à plat*.

Le n° 10 est le ton local du bas de la bouteille, il devra être posé comme le ton précédent.

Le n° 11 est le plus foncé de la bouteille, il servira à dessiner et à modeler les tiges et les feuillages que l'on distingue à travers le flacon — ce ton mêlé avec le n° 10 donnera la teinte claire des feuillages que l'on pourra rendre complètement en ajoutant quelques touches plus vertes, pour rompre la monotonie, tout en ayant soin de ne pas perdre la valeur générale par de trop nombreuses touches vertes.

Les n°s 12 et 13 sont les tons du filet d'or de la bouteille.

Le n° 12 est le plus foncé, c'est celui qu'il faut peindre en premier.

Le n° 13 est le ton de lumière, il sera placé en demi-pâte, c'est-à-dire en employant peu de couleur ; quand le modelé sera ainsi préparé, on reprendra ce même ton à l'aide du pinceau à filets et l'on placera une seule touche très fortement empâtée ; cette épaisseur de couleur fera jouer le ton et le rendra plus lumineux.

Les n°s 14 et 15 serviront à rendre la touche de lumière qui brille au centre de la bouteille : on place d'abord le plus foncé (ton n° 14) en ayant soin de bien observer la forme et l'on termine en posant une seule touche vive et empâtée, avec le n° 15.

Le n° 16 est le ton local de la draperie.

Le n° 17 est le ton d'ombre de la draperie, c'est celui qui doit être placé le premier ; on rend ensuite le ton local n° 16 en observant bien le sens des plis afin que les touches aident naturellement au modelé.

Ces deux tons se fondent facilement l'un dans l'autre, aussi le ton n° 18 est-il indispensable pour *repiquer* les ombres en leur donnant de la vigueur.

Le ton n° 19 est celui de la lumière des draperies ; c'est lui qui accentue définitivement le modelé. Pour donner plus de jeu aux lumières il est nécessaire d'em-

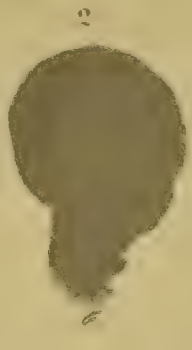


















## ÉTUDE DES TONS JAUNES

ployer ce ton par frottis à certaines places ; par demi-pâte à d'autres endroits qui semblent plus clairs et enfin en pleine pâte aux points les plus clairs.

Dans certaines parties de la lumière, il se trouve des tons gris, comme les reflets du velours ou de la soie, quoique l'étoffe du modèle soit un lainage : on obtiendra ces colorations en employant le ton n° 20.

Le ton n° 21 est celui que l'on aperçoit derrière la bouteille ; c'est un reflet qui passe au travers de la bouteille jaune et qui vient donner la coloration la plus accentuée (jaune rouge) de cette étude.

Le n° 22 sert à peindre le ton des ombres de la draperie de second plan.

Le n° 23 est le ton de lumière de cette draperie que l'on terminera en ajoutant les tons de reflets gris donnés par le n° 24.

Lorsque l'ensemble sera terminé, si l'on venait à constater que certaines parties placées dans les ombres sont d'un ton trop faible, ou trop décoloré, il faudrait laisser sécher complètement l'étude et foncer au moyen de *glacis*.

Cette étude des « tons jaunes » n'a pas la prétention de constituer un tableau complet, puisqu'il y manque le fond ; les contours des objets se découpent forcément d'une manière trop sèche, car ils n'ont pu se fondre dans la couleur fraîche, comme il serait arrivé, si le fond, dont l'importance est si considérable dans un tableau, avait été peint en même temps que les fleurs. Nous ne donnons donc ici qu'une indication sommaire sur la manière de peindre, sans autre prétention que de donner des renseignements sur les couleurs à employer dans les mélanges, pour obtenir les tons des différents jaunes employés dans cette planche.

---

### Composition des Tons et mélange des couleurs

1. Blanc, noir d'ivoire, jaune de cadmium n° 1.
2. Blanc, noir d'ivoire, terre d'ombre brûlée (ou naturelle) cadmium n° 1.
3. Blanc, noir d'ivoire, laque ordinaire, terre d'ombre brûlée.
4. Blanc, noir d'ivoire, cadmium n° 1, vert émeraude, ocre jaune.
5. Blanc, cadmium n° 1, ocre jaune.
6. Blanc, cadmium n° 1, vert émeraude.
7. Blanc, cadmium n° 1.



## ÉTUDE DES TONS JAUNES

8. Blanc, noir d'ivoire, terre d'ombre brûlée.
  9. Blanc, terre de Sienne naturelle, jaune indien.
  10. Blanc, noir d'ivoire, cadmium n° 1, terre de Sienne naturelle n° 1, jaune indien.
  11. Noir d'ivoire, jaune indien.
  12. Blanc, noir d'ivoire, jaune indien.
  13. Blanc, jaune indien, cadmium n° 2.
  14. Blanc, noir d'ivoire, bleu d'outremer, laque ordinaire.
  15. Blanc, bleu d'outremer.
  16. Blanc, jaune indien, cadmium n° 2, terre d'ombre brûlée, vert émeraude.
  17. Blanc, terre d'ombre brûlée, terre de Sienne naturelle, vert émeraude.
  18. Blanc, jaune indien, vert émeraude, ocre rouge, noir d'ivoire.
  19. Blanc, jaune de cadmium n° 2.
  20. Blanc, jaune indien, laque ordinaire.
  21. Cadmium n° 2, vermillon français.
  22. Blanc, ocre jaune, cadmium n° 1, bleu d'outremer.
  23. Blanc, cadmium n° 1, ocre jaune, vert émeraude.
  24. Blanc, noir d'ivoire, ocre jaune, bleu d'outremer.
-



# Étude des tons violets

---

## IRIS DANS UN VASE DE VERRE

---

### Manière de procéder pour copier la planche

Les tons violets ne sont pas très nombreux et la composition en est simple; du bleu et du rouge : voilà la base invariable; néanmoins la variété des tons violets se complique beaucoup quand on veut les obtenir clairs et gris.

Dans les tons foncés, le violet se résume à deux variétés : le violet rouge et le violet bleu, dans le premier on laisse dominer le rouge, dans le second, au contraire, on fait entrer davantage de bleu. Le beau violet, riche de ton et de transparence, s'obtient uniquement, pour les tons foncés, avec de la laque et du bleu; tous les autres rouges ne donnent que des violets approximatifs.

Le plus beau violet foncé que l'on puisse composer s'obtient, sans contredit, avec la laque carminée fine et le bleu d'outremer n° 1. Pour les tons violets extrêmement foncés, on ajoute aux laques de garance ou carminées, du bleu de Prusse, mais il ne faut employer le bleu de Prusse que pour les tons les plus foncés, ceux qui sont en réalité absolument noirs.

En effet, quoi qu'on en ait dit et malgré les plumes autorisées qui ont écrit en faveur du bleu de Prusse, sa réhabilitation n'a pas convaincu le plus grand nombre des peintres; le bleu de Prusse est une couleur superbe, certes! mais il a l'inconvénient de changer les colorations dans lesquelles il entre. Le bleu de Prusse absorbe tout et, à la longue, il domine à un tel point qu'il reste seul.

Quand on veut obtenir un noir puissant, il n'y a pas d'inconvénient à se servir du bleu de Prusse, surtout pour une gamme de tons violets, attendu que, si la laque disparaît en cédant la place au bleu de Prusse, le noir sera toujours de la même valeur et ne changera pas le modelé; il sera bleu très foncé quand même et l'aspect général de l'étude n'y perdra pas beaucoup.



## ÉTUDE DES TONS VIOLETS

Dans les tons violets clairs, c'est tout différent, en devenant bleus, ils changeraient les valeurs et l'étude deviendrait horrible; aussi est-il préférable d'employer le bleu d'outremer qui est une couleur solide. On peut obtenir des violets relatifs avec le brun rouge et le bleu d'outremer mélangés de blanc, ou avec le vermillon de Chine et le bleu d'outremer mélangés de blanc. Nous l'avons dit déjà, les rouges quelconques, mêlés de bleu et de blanc, donnent des violets relatifs, mais seuls les laques et les bleus donnent de beaux violets.

La laque de géranium est un des rouges les plus puissants que l'on puisse employer, elle donne des violets très riches et très variés, selon qu'on la mélange de bleu d'outremer et de blanc, ou de bleu de cobalt et de blanc, ou bien encore de bleu de Prusse et de blanc; malheureusement cette belle couleur n'est pas fixe et elle s'éteint peu à peu au contact de la lumière; on ne devra donc l'employer qu'avec une extrême réserve. Nous avons constaté cependant que la laque de géranium pouvait se conserver quelques années, quand elle était employée sans autre mélange que le blanc de zinc, à la condition de peindre en pâte; dans les glaces, elle disparaît rapidement. Des tons violets qui seraient peints très empâtés et composés de laque de géranium et de bleu d'outremer ou de cobalt se conserveraient un certain temps, mais, avec du bleu de Prusse, ils changeraient rapidement.

Il ne faut pas compter la terre de Sienne brûlée comme un ton rouge, si rouge soit-elle. Cette couleur est, pour ainsi dire, une couleur intermédiaire entre les rouges et les jaunes auxquels elle se lie parfaitement, mais, avec un mélange de bleu quelconque, elle donne un ton vert, ce qui fait que l'on serait fort désappointé si, en la mêlant au bleu d'outremer et au blanc, on avait le dessein d'obtenir un ton violet.

Pour copier la planche que nous présentons ici, il sera nécessaire de décalquer très exactement le dessin de l'ensemble et de le reporter sur une toile semblable, afin de conserver la fraîcheur du ton du fond.

Le ton gris du fond se trouvant tout fait par le fabricant, il n'y aura pas à s'en préoccuper autrement que pour le conserver intact, c'est ce qui rend le décalque indispensable; autrement, si habile dessinateur qu'on soit, on se trouverait obligé à des tâtonnements, à des corrections de traits qui saliraient le ton de la toile d'une manière irrémédiable. Il va sans dire que l'on pourrait également se servir d'une toile apprêtée d'un tout autre ton et que l'on n'aurait qu'à y appliquer le ton

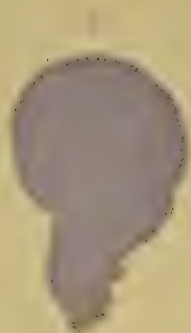


















## ÉTUDE DES TONS VIOLETS

gris clair du fond, mais cela compliquerait beaucoup le travail et demanderait plus de temps.

Dans la planche des tons violets, le ton jaune des ors qui en est le complémentaire par excellence, joue un rôle très important; sans eux, les colorations n'existeraient pour ainsi dire pas et l'harmonie serait imparfaite. Il faudra donc toujours penser aux tons complémentaires, lorsque l'on se disposera à grouper des objets pour les peindre, car c'est avec leur indispensable concours que l'on pourra obtenir un ensemble agréable qui fasse plaisir aux yeux, comme un accord juste caresse l'oreille.

Lorsque l'on aura tout préparé pour peindre, que le dessin sera décalqué sur toile et que la palette aura été chargée de couleurs fraîches, on s'assurera si le blanc est bien malléable. Le blanc de zinc est presque toujours très souple et ne demande d'autre soin qu'un peu de trituration à l'aide du couteau à palette, afin d'y réintégrer l'huile qui s'en échappe; le blanc d'argent, tout au contraire, est souvent trop ferme et il devient nécessaire de l'assouplir avec quelques gouttes d'huile de lin.

C'est par les fleurs qu'il faudra commencer à peindre en se servant des tons composés de 1 à 18. Ces tons, à eux seuls, doivent donner toutes les colorations désirables pour obtenir une bonne copie; cependant on pourra avoir recours aux couleurs mères pour ajouter quelques touches plus accentuées, si cela semble nécessaire. Nous ne craignons pas de répéter encore une fois aux débutants, qu'il est nécessaire de commencer par appliquer les tons les plus foncés des objets que l'on veut peindre; qu'il faut ensuite placer les tons de demi-teinte et terminer par les tons les plus clairs, quel que soit l'objet que l'on ait à peindre; que ce soient des fleurs, des vases, etc., le procédé est toujours le même. Nous dirons encore que, pour obtenir un bon résultat, il est nécessaire de réserver les tons jaunes des pétales et de les peindre en terminant les fleurs : par ce procédé le ton s'obtiendra plus franchement et la forme sera meilleure.

Pour peindre le vase, il faudra au préalable faire un frottis général; les ombres seront placées avec le ton 19 et les parties claires s'obtiendront avec du bleu de cobalt pur, mis en glacis, afin de laisser jouer au travers le ton clair de la toile. On reviendra ensuite ajouter les autres tons qui sont, pour la partie claire, des tons violets rouges au bas du vase et des tons violets bleus mêlés de vert émeraude pour le haut. Les ornements dorés que l'on aura eu soin de réserver se peindront en terminant le vase.



## ÉTUDE DES TONS VIOLETS

### Composition des Tons et mélange des Couleurs

1. *Violet clair* : Blanc de zinc, bleu de cobalt, laque carminée fine.
  2. *Violet moyen* : Blanc de zinc, bleu d'outremer, laque carminée fine.
  3. *Violet foncé* : Blanc de zinc, bleu d'outremer, laque de garance foncée.
  4. *Violet très foncé* : Bleu d'outremer, laque de garance foncée, blanc de zinc (très peu).
  5. *Violet rouge* : Laque géranium, bleu de cobalt, blanc de zinc (très peu).
  6. *Bleu très foncé* : Bleu de Prusse, laque de garance foncée.
  7. *Rouge violet* : Blanc de zinc, bleu de cobalt, laque géranium.
  8. *Gris brun* : Blanc d'argent, noir d'ivoire, terre d'ombre brûlée.
  9. *Gris jaune* : Blanc de zinc, vert véronèse, cadmium n° 1.
  10. *Ton jaune* : Blanc de zinc, jaunes de cadmium n°s 1 et 2.
  11. *Ton vert foncé* : Noir d'ivoire, vert émeraude, terre d'ombre brûlée.
  12. *Vert moyen* : Blanc de zinc, ocre jaune, jaune de cadmium n° 1, vert émeraude.
  13. *Vert clair gris* : Mêmes mélanges que le n° 12 avec davantage de blanc.
  14. *Brun chaud* : Terre d'ombre brûlée, ocre jaune, terre de Sienne brûlée.
  15. *Gris chaud et clair* : Ocre rouge, blanc d'argent, mélangés des tons n°s 12 et 14.
  16. *Vert foncé des tiges* : Vert émeraude, ocre jaune, mélangés au ton vert n° 12.
  17. *Vert clair des tiges* : Blanc de zinc, vert Véronèse, jaune de cadmium n° 1.
  18. *Grand clair de la tige* : Mêmes mélanges que le n° 17, mais avec plus de blanc.
  19. *Ton foncé du vase* : Noir d'ivoire, laque de garance foncée, bleu de Prusse.
  20. *Ton de lumière du vase* : Blanc de zinc, vert Véronèse, bleu de Prusse.
  21. *Grand clair du vase* : Blanc de zinc, vert Véronèse.
  22. *Ton d'or (ombre)* : Terre d'ombre brûlée, noir d'ivoire, jaune indien.
  23. *Ton d'or (reflets)* : Jaune indien, vermillon.
  24. *Ton d'or (Lumière)* : Blanc de zinc, jaune de cadmium n° 2.
  25. *Ton d'or (demi-teinte)* : Blanc de zinc, ocre jaune, terre d'ombre naturelle, jaune de cadmium n° 2.
  26. *Ton rouge violet pour le livre* : Laque carminée, blanc de zinc, mélangé avec le n° 1.
-



# Étude des tons rouges

---

## FEMME DRAPÉE

---

### Manière de procéder pour copier la planche

La figure de profil qui forme le sujet principal de cette planche n'est qu'un prétexte à l'étude des draperies; nous ne nous étendrons donc pas sur la manière de peindre les tons des chairs et les figures en général, puisque nous avons donné dans un autre ouvrage<sup>1</sup> tous les conseils et les moyens à employer pour peindre les études de figures, les portraits, les tableaux de genre, etc.

Les draperies que nous montrons ici sont formées de tissus différents, l'un est une robe juive d'Algérie, en soie; l'autre est un châle de laine. Le rouge de chacune d'elles est peu dissemblable; mais le tissu de l'une étant mat, l'autre brillant, nous aurons l'avantage d'employer des procédés et d'obtenir des effets très différents. Chacun sait combien les étoffes de soie offrent de ressource au coloriste, grâce à leurs tons chatoyants et à leurs reflets métalliques dans les ombres; l'éclat des lumières s'accrochant aux cassures des plis, augmente l'intérêt de l'étude et le profit qu'on en peut tirer par le pittoresque et l'imprévu des formes. Les plis amples et moelleux des étoffes de laine font un heureux contraste avec la sécheresse anguleuse d'une étoffe de soie; rien de plus instructif pour un débutant.

La correction du dessin étant la base fondamentale de toutes les études de figures et de draperies, l'élève devra d'abord s'appliquer à obtenir un tracé aussi juste que possible avant de s'occuper des colorations. Il y faut une exactitude

<sup>1</sup> Voir Cours complet de Peinture à l'huile, *Figures*, page 24.



## ÉTUDE DES TONS ROUGES

rigoureuse et une proportion parfaitement juste. C'est à quoi l'on n'arrive pas, le plus souvent, sans de longs tâtonnements qui obligent l'artiste à effacer et à recommencer. Il s'en suit que la toile se salit, que, parfois même, le fusain cesse de marquer et qu'ainsi tout travail devient impossible. Il est donc nécessaire de faire un dessin préalable sur une feuille de papier, puis, lorsqu'il semble suffisant, de le décalquer sur la toile et de le passer à l'encre de Chine, au moyen d'une plume, pour obtenir un trait ferme et net. On peut ensuite effacer les traces du décalque au moyen de mie de pain, ou à l'aide de l'essence de térébenthine essuyée ensuite avec un chiffon très propre. Si la toile employée est apprêtée en gris clair, comme dans l'étude qui nous occupe, on facilitera le travail en ébauchant les dessous avec des couleurs à l'aquarelle ; ce procédé a l'avantage de faire couvrir les laques qui resteraient transparentes sur le fond clair, dans les tons foncés où le mélange ne comporte pas de blanc. Si l'on a l'intention de procéder par une ébauche à l'aquarelle, il sera indispensable de dégraisser la toile avant de dessiner.

On peut procéder à l'étude de la tête et des bras avant ou après celle des draperies, mais seulement quand on a vraiment l'habitude de peindre ; néanmoins, il est préférable de commencer par la tête et les bras. Les premiers tons de la planche d'échantillons montreront par quels mélanges on peut obtenir les tons des chairs dans l'ombre, la demi-teinte et le clair ; ces tons généraux sont ceux qui contribuent le plus à produire l'effet ; aussi n'avons-nous pas voulu compliquer outre mesure la série des mélanges, pensant bien que, s'il se rencontre par place des tons accidentels, tels qu'une partie bleue, ou verte, nécessitée par un réseau veineux transparent sous une peau fine, l'élève saura trouver de lui-même le mélange nécessaire avec un peu de vert émeraude ou de bleu d'outremer. Nous nous bornerons à rappeler aux débutants qu'il est nécessaire de commencer à peindre les chairs par le ton de l'ombre et de la demi-teinte, pour finir par le clair et le brillant des parties luisantes.

Les draperies doivent également être peintes en procédant du plus foncé au plus clair et en observant bien le sens de l'étoffe pour donner le modelé et obtenir le relief ; le coup de pinceau doit être donné dans le sens rond des plis tuyautés, chaque coup doit avoir la forme d'une arche de pont qui entoure le pli ; si l'on peignait dans le sens horizontal ou vertical des plis, on n'obtiendrait qu'une barre rigide, sans grâce et sans modelé.





H. Laurens, Edit., Paris.

Imp. R. Engelmann, Paris







1



2



3



4



5



6



7



8



9



10



11



12



13



14



15



16



17



18









## ÉTUDE DES TONS ROUGES

L'emploi du siccatif presque pur est indispensable pour les tons rouges dont le mélange ne comporte pas de blanc ; la laque de garance employée pure ne sécherait que très difficilement sans le secours du siccatif, il est d'ailleurs facile de s'en convaincre en constatant combien de temps cette laque se conserve fraîche sur la palette.

Tous les tons que nous donnons dans la seconde planche doivent suffire pour obtenir ceux de la première, cependant nous ajouterons que toute liberté est acquise quand on travaille, d'après nature. En effet, il faut *faire jouer le ton*, c'est-à-dire ne pas procéder par des teintes plates et, si l'on emploie un ton fait à l'avance comme ceux que nous conseillons, il faut que ce ton soit rompu par d'autres de même valeur qui, sans en changer la valeur générale, apportent une variété et, vus à distance font *jouer le ton*. Pour la partie du corsage notamment, il sera utile, dans la lumière, d'ajouter des touches de mine orange pure qui rompront la monotonie du ton préparé d'avance.

Les *glacis* sont aussi très utiles pour obtenir des tons transparents ou pour foncer des parties trop claires sans qu'on soit obligé de repeindre tout un morceau (voir dans notre Cours de peinture le chapitre des glacis). Certains tons ne s'obtiennent que par des glacis ajoutés à des dessous préparés à cet effet, aussi l'élève devra-t-il apprendre toutes les ressources que donnent les glacis en préparant sur une toile quelconque les tons de vermillon pur, d'ocre rouge pur, de mine orange pure, etc. ; quand ces tons seront secs il les glacera avec différentes laques et les tons qu'il obtiendra alors lui feront voir la multiplicité des teintes qui sont à la disposition du peintre quand il est maître de ses procédés.

---

## Composition des Tons et mélange des Couleurs

Les six premiers tons sont composés pour peindre les chairs, ils doivent suffire à toutes les teintes en leur ajoutant, quand cela est nécessaire, soit quelques touches du ton gris n° 7 ou de violet n° 8 ; il peut se faire aussi, comme nous l'avons dit plus haut, que l'emploi du vert émeraude ou du bleu d'outremer soit indispensable pour parfaire un ton, mais on devra l'employer si rarement et en si petite quantité que nous n'en avons pas présenté un mélange spécial.



## ÉTUDE DES TONS ROUGES

1. On obtiendra ce ton par le mélange du blanc de zinc, de l'ocre jaune et de la mine orange.
2. Composé de blanc de zinc, cadmium citron, mine orange.
3. Blanc d'argent, laque de garance rose.
4. Blanc de zinc, vermillon, laque ordinaire.
5. Blanc de zinc, ocre rouge, vermillon de Chine.
6. Blanc d'argent, terre d'ombre brûlée, terre de Sienna brûlée.
7. Blanc d'argent, noir d'ivoire, bleu d'outremer.
8. Blanc d'argent, violet de cobalt.
9. Blanc de zinc, laque ordinaire, mine orange.
10. Blanc de zinc, vermillon français, mine orange.
11. Blanc d'argent, ocre rouge, laque ordinaire.
12. Mine orange, laque ordinaire.
13. Laque de garance foncée, vermillon de Chine.
14. Laque de garance foncée, bleu d'outremer n° 1.
15. Blanc d'argent, laque ordinaire, bleu d'outremer n° 1.
16. Laque ordinaire, ocre rouge.
17. Blanc de zinc, vermillon de Chine, laque ordinaire.
18. Bleu d'outremer, laque ordinaire (ce mélange doit être employé en glacis et ajouté sur les tons 15, 16, 17 quand ils sont secs).

Il est à remarquer que le blanc de zinc est toujours employé dans les mélanges où il entre du vermillon ou de la mine orange. Nous recommandons instamment de suivre ces prescriptions, parce que l'emploi du blanc d'argent altérerait vite les tons en les faisant noircir.

Le châle, qui est d'un ton rouge violet, doit être ébauché avec les tons n<sup>os</sup> 15, 16, 17 ; on laisse sécher cette ébauche pendant quelques jours, puis on fait un glacis violet, comme le montre le n° 18, et l'on passe ce glacis sur toutes les parties du châle ; cette couleur transparente permet d'obtenir le ton rouge violet que montre la planche.

Pour passer un glacis, les pinceaux de martre sont indispensables ; les soies d'une brosse laisseraient des rayures qu'il est nécessaire d'éviter.

---



# Étude des tons verts

---

## NOYER AU BORD D'UNE MARE

---

### Manière de procéder pour copier la planche

Nous ne pouvons donner ici qu'une étude, une symphonie en vert montrant un arbre éclairé à contre-jour; un terrain de prairie; une mare et des roseaux; le reste est accessoire.

On ne s'étonnera donc pas de la sécheresse des contours de chaque objet, puisque le ciel et les fonds, qui devraient confondre le tout dans un ensemble de lumière et d'air, sont remplacés par le fond gris de la toile. Nous ne voulons pas composer un tableau; notre but étant d'expliquer par quels mélanges on obtient la composition de chaque ton, nous avons préféré décomposer chaque partie d'un tableau, afin de donner plus de clarté à nos démonstrations. Nous nous occupons ici du vert des feuillages, des herbes, des roseaux et de leurs reflets dans l'eau.

Lorsque le dessin est reproduit sur la toile, quel que soit le procédé qui ait été employé (fusain, crayon, mine de plomb, etc.), le dessin doit être ensuite repassé à l'encre de Chine par un trait à la plume. Les valeurs différentes des ombres et des demi-teintes doivent être également indiquées par des traits de plume, ou par une teinte d'encre de Chine étendue d'eau et posée au pinceau.

Le dessin étant passé à l'encre, il suffit de donner un coup de plumeau pour enlever le fusain; si l'on s'est servi de crayon ou de papier à décalquer, il sera indispensable de frotter toute la toile avec un chiffon bien propre, imbibé d'essence de térébenthine; l'essence enlèvera tout ce qui pourrait salir la couleur fraîche et n'attaquera pas l'encre de Chine.



## ÉTUDE DES TONS VERTS

La première opération à faire ensuite consiste à frotter, sur toute la silhouette de l'arbre de premier plan, le ton n° 1 ; on emploie à cet effet une brosse en soie que l'on a soin de choisir un peu usée, on la trempe légèrement dans la mixtion, puis on touche à peine le ton sur la palette et on l'étend de façon à ce qu'il laisse apparaître le dessin sur la toile. Le *frottis* doit se faire en frottant — comme l'indique l'étymologie — et non en peignant en pâte.

Les dessous étant ainsi ébauchés on continuera en préparant également par un frottis, les arbres du second plan ; ce frottis sera fait avec le ton n° 2.

Les masses d'arbres, étant ainsi préparées, montreront la silhouette générale vue à contre-jour ; pour la modeler, lui donner du relief, de l'effet, de la vie enfin ! il faudra continuer à peindre les masses de feuillages dans l'ombre, en employant à cet effet les tons n°s 3 et 4. La plus grande liberté de facture est acquise à l'exécutant ; on pourra donc employer la couleur à volonté, toutefois nous conseillerons de n'employer la couleur qu'en demi-pâte pour les demi-teintes, en glacis pour les ombres, et en pleine pâte seulement pour les lumières.

Les épaisseurs de couleur donnent de l'effet à une étude ; quand on sait les placer à propos, en réserver des degrés d'épaisseur et ne pas tomber dans une égalité de facture qui produit une monotonie désagréable à l'ensemble.

L'exécution des feuillages placés aux extrémités des branches est une opération délicate, il est donc utile de réfléchir sur les moyens d'exécution car c'est tout un raisonnement qu'il convient de suivre.

L'arbre que nous voulons étudier a beaucoup de rapport, dans sa forme générale, avec une sphère quelconque ; c'est une boule légère et transparente, mais ce n'est pas autre chose qu'une forme ronde qu'il faut modeler. Si l'élève a peint des natures mortes, il comprendra facilement qu'il ne faut pas empâter le contour, sous peine d'empêcher le modelé, il se souviendra de ses premières études. Il se rappellera qu'encore inexpérimenté et en voulant faire tourner, par le modelé, les ombres et les lumières, une pomme, une orange ou la panse d'un vase, il se laissait entraîner à mettre des empâtements sur le contour de ces objets, il n'obtenait comme résultat que l'apparence d'une moitié de pomme, d'orange ou de vase.

Il en serait de même si les contours de l'arbre qui nous occupe étaient empâtés ; le modelé ne se produirait pas, nous n'aurions que la moitié d'un arbre !





H. Laurens, Edt. Paris

Imp. R. Engelmann, Paris















## ÉTUDE DES TONS VERTS

C'est par des frottis et des demi-pâtes qu'il faut peindre le haut des branches et les feuillages qui se perdent dans le ciel<sup>1</sup>.

### Composition des Tons et mélange des Couleurs

1. Ce ton est un violet qui doit servir pour faire un frottis préparatoire sur tout le dessin de l'arbre ; cette opération se nomme *frotter les dessous*. Voici la description des couleurs de ce mélange : Blanc (très peu), noir d'ivoire, laque ordinaire.
2. *Ton violet bleu pour le frottis des arbres du second plan* : Blanc, noir d'ivoire, laque ordinaire, bleu d'outremer.  
Les tons 3 et 4 sont les *verts des feuillages dans l'ombre*, de la plus grande partie de l'arbre principal, ils se composent ainsi :
3. Blanc, bleu d'outremer, noir d'ivoire, jaune de cadmium n° 1.
4. Blanc, bleu d'outremer, noir d'ivoire, jaune de cadmium n° 1 (très peu de jaune de cadmium).
5. *Jaune des feuillages du haut* : Blanc, jaune de cadmium n° 1, jaune indien.
6. *Vert foncé des feuillages du haut* : Blanc, noir d'ivoire, cadmium n° 1, bleu d'outremer n° 1.
7. *Vert froid occasionné par le reflet du ciel sur les feuillages dans l'ombre* : Blanc, noir d'ivoire, vert émeraude.
8. *Vert clair très jaune, qui sert à peindre les feuillages vus en transparence* : Blanc de zinc, jaune de cadmium citron, vert véronèse.
9. *Vert clair des arbres de second plan* : Blanc, noir d'ivoire, bleu d'outremer, vert émeraude. Pour obtenir le ton foncé qui modèle les arbres de second plan, il suffit d'employer les mêmes couleurs en laissant dominer le bleu et le noir qui donneront une valeur plus foncée.
10. *Ton local du tronc et des branches* : Blanc, terre d'ombré naturelle, laque ordinaire, noir d'ivoire.
11. *Ton foncé du tronc* : Blanc, terre d'ombré naturelle, terre de Sienne brûlée, noir d'ivoire, laque ordinaire.
12. *Ton gris violet qui sert à modeler le tronc et le haut des branches* : Blanc, noir d'ivoire, bleu d'outremer, laque ordinaire.

<sup>1</sup> On trouvera dans un autre de nos ouvrages, le **Cours complet de Peinture à l'huile**, étudiées à fond les questions que nous pouvons seulement effleurer ici.



## ÉTUDE DES TONS VERTS

13. *Ton de l'ombre portée par l'arbre sur le terrain* : Blanc, noir d'ivoire, vert émeraude, bleu d'outremer.
14. *Ton des reflets du ciel dans l'ombre portée* : Blanc, noir d'ivoire, bleu d'outremer.
15. *Ton des troncs d'arbres de second plan* : Blanc, noir d'ivoire, terre d'ombre naturelle; le ton foncé de ces troncs d'arbres est le même que celui décrit au numéro 12.
16. *Ton des lumières du terrain sous l'arbre* : Blanc, cadmium n° 1, vert émeraude; rompre ce ton en le rendant plus gris pour le faire fuir, en ajoutant du blanc et du bleu d'outremer.
17. *Ton du frottis général pour ébaucher l'eau et les roseaux* : Blanc, cadmium n° 2, terre d'ombre naturelle, vert émeraude.
18. *Ton foncé des roseaux* : Blanc, noir d'ivoire, bleu de Prusse, vert émeraude.
19. *Vert clair des roseaux* : Blanc, vert émeraude, noir d'ivoire, cadmium n° 1.
20. *Ton gris des reflets du ciel sur les roseaux* : Blanc, vert émeraude, bleu d'outremer.
21. *Ton clair des lumières sur les roseaux* : Blanc, vert véronèse, bleu d'outremer.
22. *Ton vert foncé de l'herbe du terrain de premier plan* : Blanc, bleu de Prusse, jaune indien, cadmium n° 1. Rompre ce ton par place avec le ton n° 20.
23. *Ton de la lumière sur le terrain de premier plan* : Vert émeraude, cadmium n° 2, blanc.
24. *Ton des herbes au soleil sur le terrain de premier plan* : Blanc, cadmium n° 2, vert émeraude.
25. *Ton brillant des lumières sur le terrain de premier plan* : Blanc, jaune de cadmium n° 2.
26. *Ton local des feuilles de nénuphars* : Blanc, ocre jaune, vert véronèse : les ombres et les lumières de ces feuilles se peindront avec les tons déjà décrits et que le goût de l'élève trouvera facilement.

Pour ne pas surcharger cette planche de tons qui en comprend déjà 26, nous avons omis volontairement la composition d'une couleur que notre lecteur suppléera facilement, c'est celle consacrée au *repiqué des ombres*, c'est-à-dire au ton très foncé qui s'ajoute par place pour éclairer et modeler les ombres; ce repiqué devant être employé avec parcimonie nous en donnons seulement ici la composition, il sera facile au lecteur d'en trouver la valeur en comparant avec la planche d'ensemble :

*Vert très foncé pour repiquer les ombres* : Blanc, terre d'ombre brûlée, bleu de Prusse, vert émeraude.

---



# Étude des tons blancs

---

## CYGNES DANS LA NEIGE

---

### Manière de procéder pour copier la planche

Le débutant qui consultera ces planches éprouvera sans doute quelque surprise; il se demandera peut-être pourquoi l'auteur, après avoir annoncé « les tons blancs », ne présente qu'une série de tons clairs mais tous colorés et n'en emploie pas un seul qui soit réellement blanc ? Nous le rassurerons immédiatement, en lui disant que le *blanc* n'existe pas pour le peintre ; tout, dans la nature, est coloré et, quelle que soit l'intensité lumineuse du soleil, des nuages, de l'eau, d'une muraille blanchie à la chaux, du linge blanc exposé au soleil, etc., etc., tout ce qui se présente à nos yeux a une coloration relative aux colorations qui l'entourent. Nous ajouterons encore que le blanc, tel qu'il sort du tube quand on le presse, n'est pas une couleur par lui-même et qu'il se colore tout seul, en prenant le ton complémentaire de la couleur près de laquelle on le place ; exemple : placé entre deux tons blanc-vert, le blanc devient rougeâtre et *vice versa* ; il en est de même pour les autres colorations. Il s'ensuit donc que l'on peut donner au blanc pur l'apparence d'un ton clair rouge, vert, bleu, jaune, orangé ou violet, en l'entourant du ton complémentaire que l'on veut lui donner.

Beaucoup de commençants s'imaginent également que, pour peindre lumineux, il est nécessaire de peindre clair, c'est-à-dire d'employer beaucoup de blanc dans tous les tons ; ils sont dans une profonde erreur ! Il y a une grande différence entre un tableau lumineux et un tableau clair. Un tableau tout blanc n'est pas forcément lumineux et il est quantité de vieux tableaux très foncés qui sont beau-



## ÉTUDE DES TONS BLANCS

coup plus lumineux ; pour s'en convaincre il suffit d'aller voir au Louvre certains tableaux de Rembrandt ou de Rubens, noircis par le temps, ces tableaux sont encore des merveilles de lumière et de couleur.

La planche que nous présentons pour l'étude des tons blancs montre des cygnes blancs dans un paysage de neige. Nous avons choisi cette étude, afin de démontrer qu'il n'y a rien de blanc dans la nature, que les tons les plus clairs ont une coloration propre et que l'artiste qui serait tenté d'employer le blanc pur pour éclairer des objets clairs, n'obtiendrait pour résultat qu'une œuvre sans chaleur, sans lumière et sans vie.

Pour copier la planche des tons blancs, il sera nécessaire de composer d'avance tous les tons et de les déposer en second rang sur la palette en observant l'ordre dans lequel ils se présentent de 1 à 16. Il est superflu d'ajouter que la palette, les couleurs mères, le couteau à palette et jusqu'au chiffon dont on se servira, tout doit être d'une propreté rigoureuse. Après avoir composé un ton, la palette et le couteau doivent être soigneusement essuyés, car, dans une gamme de tons aussi clairs que les blancs, on n'aura pas de peine à croire que la plus petite parcelle du ton précédent, entrant dans le mélange suivant, pourrait empêcher d'obtenir le ton désiré.

Lorsque tous les tons sont composés, que le dessin a été décalqué avec soin sur la toile, on commence par mettre l'ensemble à l'effet en se servant du ton n°1 que l'on emploie en glacis et avec peu de liquide. Tous les tons de 1 à 8 sont ceux qui serviront à peindre le paysage et l'eau, le ciel et la partie claire de l'eau étant représentés par le fond gris de la toile.

Quand l'ensemble est mis à l'effet par un frottis, on procède à l'exécution en commençant par peindre les fonds, arbres et terrains ; les derniers plans se peignent tout d'abord et l'on ajoute successivement les autres plans en terminant par l'eau dont le ton foncé entoure les cygnes. On sait aussi que le ton le plus foncé de chaque partie se peint en premier, que le ton local se place ensuite et que l'on termine par le ton clair qui modèle le tout ; ce qui revient à dire que, pour le paysage, les parties claires de la neige étendue sur le terrain et accrochée aux branches doivent être peintes en dernier lieu. Les terrains du premier plan se peindront ensuite et l'on aura soin de réserver la place des cygnes, afin de n'en pas perdre le dessin ; les pinceaux de martre ou les brosses très douces sont préférables à employer pour l'exécution des fonds afin qu'ils soient très aérés, très

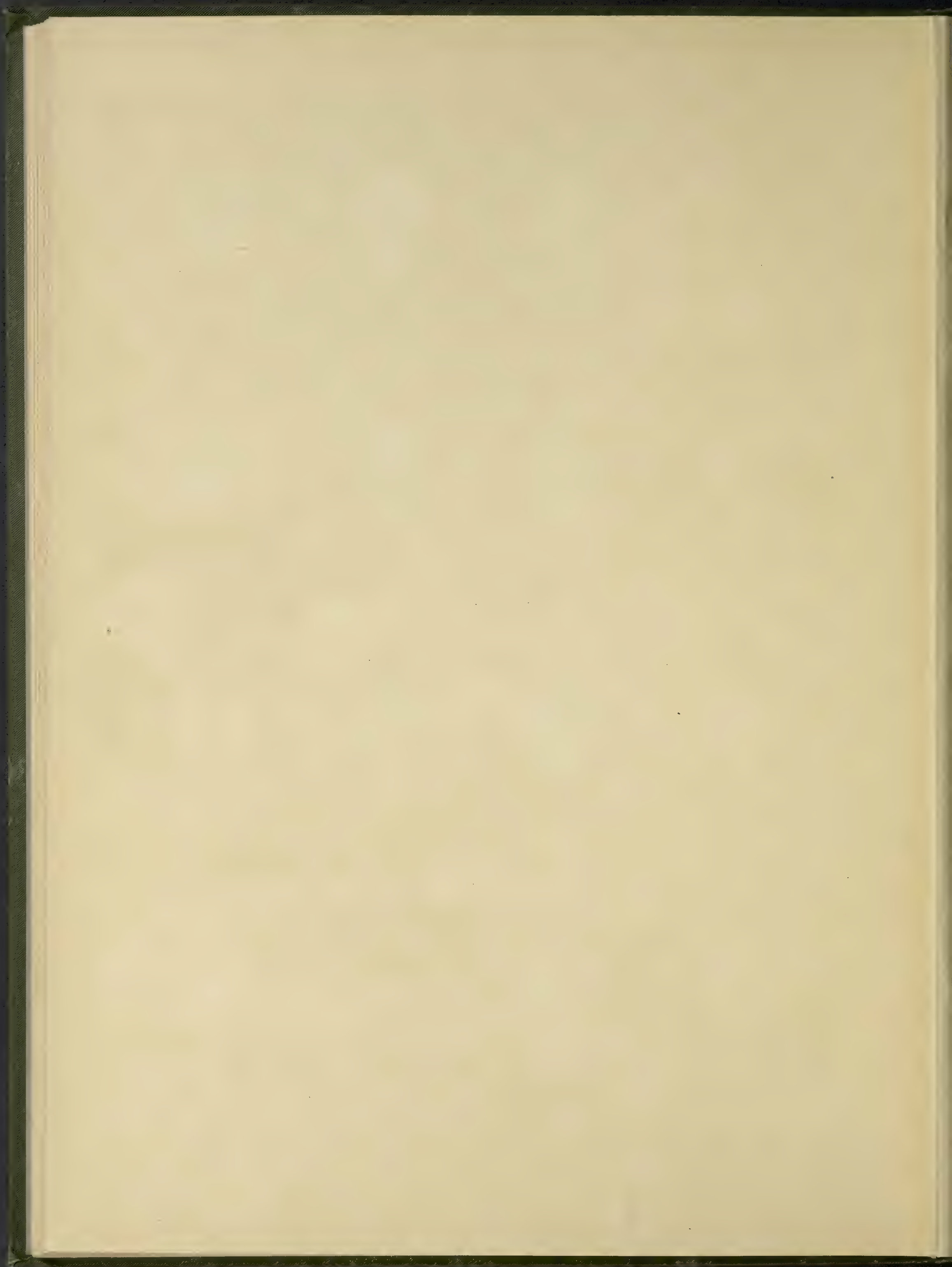




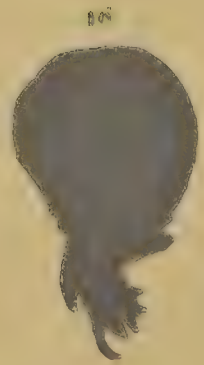
H. Laurens, Edit., Paris.

Imp. R. Engelmann, Paris.















## ÉTUDE DES TONS BLANCS

légers ; pour obtenir cet effet, il sera indispensable d'employer peu de couleur et, pour les derniers plans, on s'efforcera de laisser apparent le glacis par lequel on a commencé l'ébauche. Pour les terrains du premier plan, il sera nécessaire de procéder inversement en se servant de brosses un peu rudes et en employant la couleur en pleine pâte, afin d'aider à la perspective aérienne et de faire fuir les plans par l'exécution, autant que par les contrastes de valeurs et de lumière.

L'exécution des oiseaux demande beaucoup de précision et de soin ; il ne faut rien attendre du hasard sans s'exposer à des mécomptes. Aussi est-il indispensable de procéder méthodiquement. Le cygne du premier plan étant le plus important, c'est par celui-là qu'il convient de commencer.

On placera d'abord les tons noirs de la tête et les tons jaunes du bec, puis on continuera par les tons gris chaud des ombres du cou, le ton local du cou jusqu'à l'aile et on modèlera ces parties en posant le ton clair des reflets du ciel, (ton n° 13); en plaçant ensuite la grande lumière (n° 14) qui éclaire le dessus du cou, on obtiendra l'effet désiré.

Les tons foncés du ventre et des ailes se placeront ensuite, puis on modèlera successivement, avec la demi-teinte, le reflet et la lumière, en ayant bien soin d'observer le sens de la plume et du modelé de la masse ou de la partie à exécuter. Le sens du coup de pinceau a une importance capitale dans le modelé<sup>1</sup>.

L'ombre portée du cygne sur le terrain sera peinte ensuite et l'oiseau sera terminé, quand on aura exécuté les deux pattes ; à cet effet, il sera indispensable de se munir d'excellents pinceaux de martre, sans lesquels il deviendrait impossible d'obtenir un dessin parfait.

Comme il est peu probable que le copiste de cette planche soit assez habile pour peindre tout ce qu'elle montre et terminer dans la même journée, nous lui conseillons de peindre les fonds dans la première séance ; dans la seconde séance, il exécutera le cygne du premier plan et le terrain ; enfin, dans une dernière séance, il peindra l'eau et les autres oiseaux.

Cette méthode est importante à observer, afin que tout se tienne sans montrer les repentirs qui s'accuseraient par des contours secs ; si, par exemple, on peignait l'eau un jour pour revenir ensuite peindre les cygnes, quand elle serait sèche ; la couleur des plumes ne se fondant pas dans la couleur fraîche qui l'entoure, on

<sup>1</sup> Voir *Cours complet de Peinture à l'huile* (*Dictionnaire des termes employés en peinture*, page 10).



## ÉTUDE DES TONS BLANCS

obtiendrait un contour dur et sans modelé, semblable à un papier découpé et collé sur la toile.

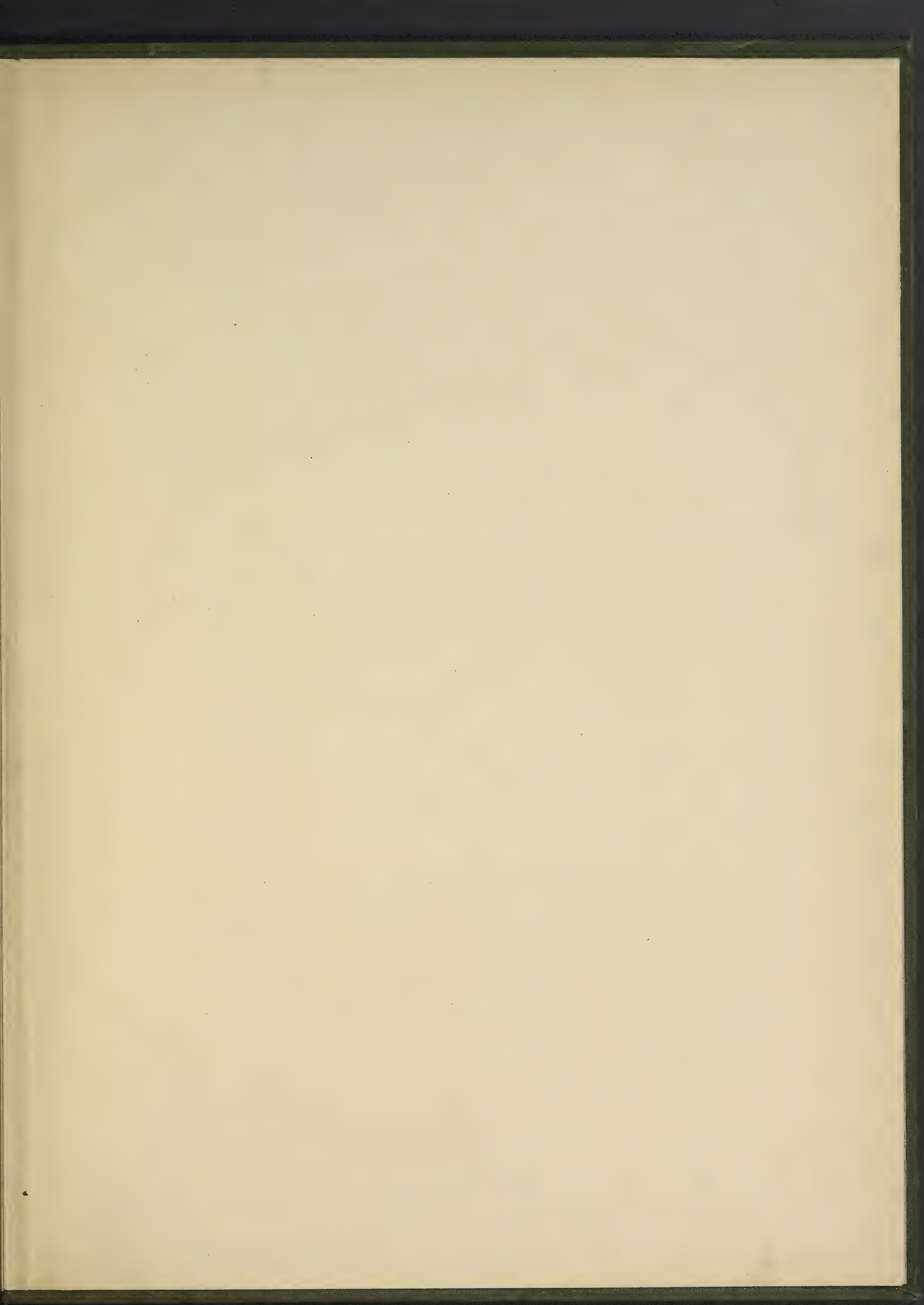
Le seul moyen d'éviter cet inconvénient consiste à peindre dans le frais l'oiseau et l'eau. Il peut arriver cependant que, pour une raison quelconque, on ait laissé l'étude en suspens après avoir peint l'eau, elle ne serait pas compromise pour cela, seulement il serait nécessaire de repeindre l'eau au moment où l'on se disposerait à peindre les cygnes.

---

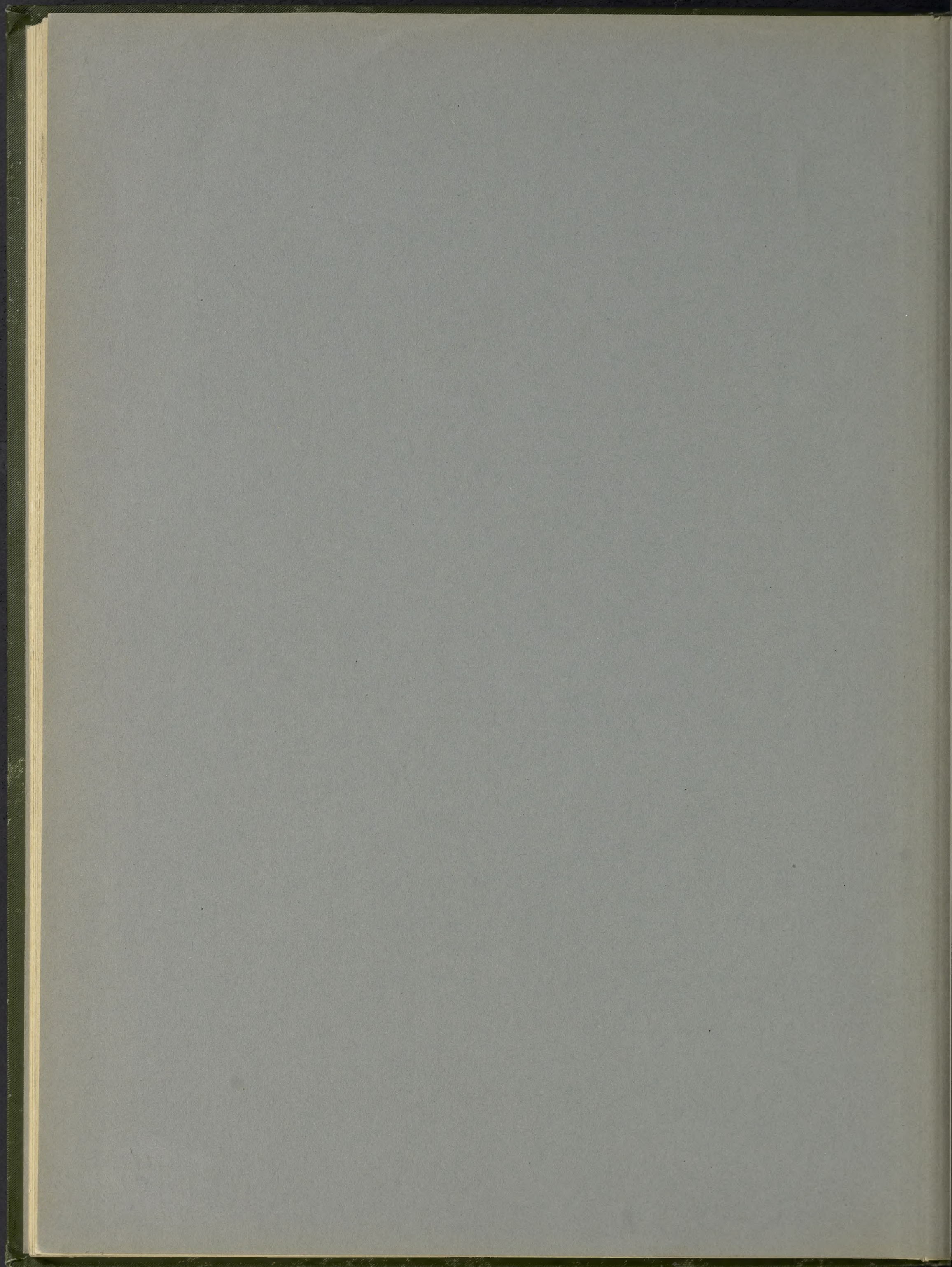
### Composition des Tons et mélange des Couleurs

1. Blanc d'argent, noir d'ivoire, terre de Sienne naturelle, bleu d'outremer.
  2. Blanc de zinc, mine orange.
  3. Blanc de zinc, bleu de cobalt, vert émeraude.
  4. Blanc d'argent, bleu d'outremer, laque de garance foncée.
  5. Blanc d'argent, bleu d'outremer, noir d'ivoire.
  6. Blanc d'argent, vert émeraude, ocre jaune; ajouter une partie du ton n° 4.
  7. Blanc d'argent, vert émeraude, laque de garance foncée.
  8. Blanc de zinc, vert Véronèse, jaune de cadmium n° 2.
  9. Blanc de zinc, cadmium n° 2.
  10. Blanc d'argent, terre d'ombre brûlée, noir d'ivoire, bleu d'outremer.
  11. Blanc d'argent, bleu d'outremer, laque de garance foncée, noir d'ivoire.
  12. Blanc d'argent, terre de Sienne naturelle, terre d'ombre brûlée.
  13. Blanc d'argent, vert émeraude, ocre jaune, noir d'ivoire.
  14. Blanc de zinc, cadmium n° 2.
  15. Blanc d'argent, noir d'ivoire, terre d'ombre brûlée; ajouter une partie du ton n° 5.
  16. Blanc d'argent, terre d'ombre brûlée, noir d'ivoire.
-











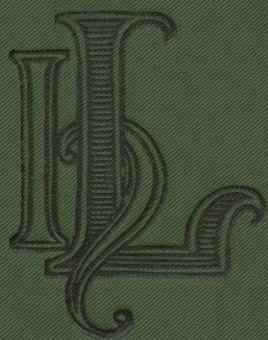


GETTY CENTER LIBRARY



3 3125 00972 1925







E. HARVEY — MÉLANGES DES COULEURS